

La place du plaisir dans la théorie musicale en France de la Renaissance à l'aube de l'ère baroque

Philippe VENDRIX

CNRS — Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

« Le grand Pan est mort. » (PASCAL, *Pensées*, XI, n°695)

LES TEXTES THÉORIQUES des 16^e et 17^e siècles centrent leurs propos sur le musicien comme compositeur, c'est-à-dire comme producteur d'un texte musical, et négligent souvent l'auditeur comme faiseur de signification de ces textes musicaux. Cette assertion est vraie dans la plupart des cas et s'inscrit dans la tradition des arts poétiques d'inspiration horatienne. Elle ne correspond cependant pas à la totalité des textes théoriques concernant la musique rédigés entre le début du 16^e siècle et l'extrême fin du 17^e. La question des effets de la musique hante les théoriciens, pour des raisons diverses. Elle participe prioritairement, du moins si l'on s'oriente vers la production humaniste, d'une volonté d'explication de ces récits merveilleux transmis par la tradition. Elle participe également d'une volonté de démêler les liens inextricables, dans le système de la pensée analogique, qui existent entre macrocosme et microcosme, à un moment où les fondements rationnels de la musique — l'ordre des proportions d'intervalles — ne correspondent plus véritablement à la réalité des pratiques — tierces et sixtes comme consonances, quarte comme dissonance —, mais trouvent leur mode d'expression théorique dans une rationalité esthétique dont René Descartes sera le porte-parole¹.

À ce premier constat s'en ajoute un second, qui semble aussi nécessaire que le précédent. Les concepts mis en œuvre dans les textes théoriques ne connaissent pas de modifications rapides : les schémas explicatifs survivent pendant des décennies, voire des siècles². Il existe certes de nouveaux objets de réflexion comme, par exemple, le

¹ Sur la question de l'émergence d'une rationalité esthétique, voir Timothy REISS, *Knowledge, Discovery and Imagination in Early Modern Europe. The Rise of Aesthetic Rationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

² Sur la pérennité des schémas théoriques, voir Leslie BLASIUS, « Mapping the terrain », *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.27-45.

traitement des dissonances, la fonction de la modalité³. Mais ces thématiques sont insérées dans un schéma explicatif global qui, entre Franchino Gaffurio et Athanasius Kircher, repose sur le principe de l'enchevêtrement. L'obsession des similitudes hante les théoriciens du 16^e siècle et du début du 17^e siècle. Le changement sera amorcé par Marin Mersenne dont l'obsession est celle de la mécanique des mouvements, donc des phénomènes.

Je partirai de l'hypothèse suivante et tenterai d'en montrer les manifestations à travers quelques textes rédigés durant le 16^e et au début du 17^e siècle. Cette hypothèse peut être formulée simplement : de la musique comme science quadriviale émergent les principes d'une explication critique et d'une identification du jugement esthétique au début du 17^e siècle. Cependant, cette émergence est engendrée dans la douleur. C'est la raison pour laquelle, je confronterai plusieurs couples : la raison et les sens, d'abord ; l'œuvre et l'interprétation, ensuite. Dans un dernier temps, je tenterai de dessiner les limites dans lesquelles se construit le discours sur le plaisir à l'aube de l'âge baroque grâce aux écrits de Mersenne⁴.



1. La raison et les sens

Prétendre que la musique comme science quadriviale est le lieu où peut s'élaborer un espace de réflexion sur le plaisir oblige à relire la question régulièrement débattue de l'éthique musicale. Car, et c'est là un vecteur fondamental de la réflexion sur la musique durant la Renaissance, la recherche d'une conciliation entre vérité des faits physiques et observations (réelles ou fictives) des effets sous-tend le projet humaniste⁵.

Un texte fondateur s'impose immédiatement : le *Complexus effectuum musices* de Johannes Tinctoris. Il peut sembler fort ancien : la dernière décennie du 15^e siècle. Il a cependant l'avantage d'être le seul à aborder la question des effets de façon systématique⁶. Il ne relève pas non plus de l'aire géographique concernée. Cependant, même si Tinctoris rédige ce traité, comme tous les autres de sa plume, lorsqu'il s'est installé à Naples, il n'en reste pas moins qu'il révèle des liens avec des univers

³ Pour une approche de ces nouveaux champs théoriques, voir Cristle COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁴ Tout en admettant que le discours esthétique ne naît qu'à partir du moment où un philosophe cherchera à savoir comment un sentiment de plaisir et de déplaisir peut donner lieu à un jugement à validité intersubjective, ce que fera évidemment Kant. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

⁵ Voir Philippe VENDRIX, « Musique et modèle à la Renaissance », *Musik jenseits der Grenze der Sprache*, Freiburg, Rombach Verlag, 2004, pp.113-122. Voir aussi Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, « Zum Paradigmenwechsel in der Musik der Renaissance : vom 'numerus sonorus' zur 'musica poetica' », *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse*, 3. Folge, Göttingen, 1995, pp.187-215.

⁶ Voir Egidius CARLERIUS & Johannes TINCTORIS, *On the Dignity and the Effects of Music : Egidius Carlerius, Johannes Tinctoris, Two Fifteenth-Century Treatises*, éd. J. Donald CULLINGTON & Reinhard STROHM, Londres, Institute of Advanced Musical Studies, 1996.

intellectuels qui furent ceux de ses années de formation, dans les Pays-Bas du Sud et en France (Orléans)⁷.

Le premier effet présenté par Tinctoris — « La musique charme Dieu » — révèle d'emblée deux aspects essentiels de sa pensée. D'une part, soulignant le rôle que tient la musique dans la foi chrétienne, il actualise les discussions sur les rapports entre musique et théologie. D'autre part, le vocabulaire utilisé dans ce premier effet ouvre un horizon perceptif qui est celui du plaisir. Quelles que soient les sources de Tinctoris (saint Augustin, Thomas d'Aquin), il ne semble pas possible d'établir une distinction nette entre, d'une part, le plaisir et le jugement, et d'autre part, la musique dans le culte. On pourrait même prétendre qu'il s'agit des deux faces d'un même phénomène⁸.

La musique, comme tout objet de la création, est indéfectiblement œuvre de Dieu. Dans le texte de Tinctoris, Dieu se manifeste comme un « *artifex* », c'est-à-dire un artisan, un artiste : puisque Dieu a créé un art parfait, il est logique que cet art soit celui qui le charme le plus. Tinctoris recourt à un vocabulaire méticuleusement choisi : le « *delectare* » suppose, dans la tradition médiévale, un rapport affectif avec l'objet. Ainsi toute production artistique avère une double capacité, celle d'être utile — le « *prodesse* » — et, évidemment, celle de procurer du plaisir.

« Proprium etenim est cuiuslibet artificis suo delectari artificio maxime cum id perfectum fuerit. Unde cum Deus qui opus imperfectionis non novit, ut habetur in capitulo *Maiores, de baptismo et eius effectum*, *Extra*, in antiqui hanc perfectissimam operatus fuerit, tenendum est quod ab ea prae ceteris delectatur. »

« C'est en effet le propre de tout artiste de se délecter de son art quand celui-ci est parfait. Ainsi, Dieu, qui ne connaît pas d'œuvre imparfaite, comme l'affirme le chapitre *Maiores, de baptismo et eius effectum*, travailla depuis l'Antiquité à rendre cet art parfait, tenu pour être celui qui le charme plus que tout. »⁹

Tinctoris clôt la description de cet effet par un emprunt — connoté érotiquement — au *Cantique des cantiques* ; une manière de faire allusion au plaisir de Dieu...¹⁰ Le treizième effet revient sur la question du plaisir, cette fois dans sa dimension proprement humaine.

« [Capitulum XIII--De tertio decimo effectum] Tertius decimus effectus: Musica homines laetificat.

⁷ De ce survol est écarté Ficini, dont les textes, comme l'a splendidement démontré Brenno BOCCADORO, relèvent d'une autre problématique : « Éléments de grammaire mélancolique », *Acta Musicologica*, LXXVI (2004), pp.25-65.

⁸ Voir Luisa ZANONCELLI, *Sulla estetica di Johannes Tinctoris con edizione critica e commentario del Complexus effectuum musices*, Bologne, Forni, 1979 ; Marlène BRITTA, *Raison et sensibilité. Lecture d'un traité musical du XV^e siècle : le Complexus effectuum musices de Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511)*, Mémoire, Université de Liège, 2000.

⁹ Johannes TINCTORIS, *Complexus effectuum musices*. Les traductions de Tinctoris sont empruntées à Marlène Britta, *op.cit.*

¹⁰ La relation entre plaisir et félicité perdureront durant toute la Renaissance et au-delà, trouvant en Leibniz un porte-parole brillant : « Les plaisirs des sens qui approchent de plus les plaisirs de l'esprit, et sont les plus purs et les plus seurs, sont ceux de la Musique, et ceux de la symétrie, les uns des oreilles, les autres des yeux, car il est aisé de comprendre les raisons de l'harmonie ou de cette perfection qui nous y donne du plaisir. La seule chose qu'on y peut craindre, c'est d'employer trop de temps. » [La félicité, c.1694-1698 ?]. Cité par Andrea LUPPI, *Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz*, Milan, Franco Angeli, 1989, p.102.

Namque prout refert Aristoteles in octavo Politicorum : « Museus ait esse [-173-] hominibus delectabilissimum cantare, » propter quod in conventus et deductiones rationabiliter assumunt ipsum tamquam potentem laetificare, et laetificat alios quidem plus et alios minus. Namque quanto plus in hac arte perfectus est, tanto plus ab ea delectatur, eo quod naturam ipsius et interius et exterius apprehendat. Interius quidem virtute intellectiva, qua intelligit debitam compositionem ac pronuntiationem, et exterius potentia auditiva, qua percipit concordantiarum dulcedinem. Tales autem sunt solum qui de musicae vere iudicare delectarique possunt, propter quod philosophus in octavo Politicorum consulit iuvenibus operam dare musicae, ut non tantum sono per se sive per alium delectentur. Sed senes etiam effecti dimissis operibus de ea recte possint iudicare. Musica vero minus illos laetificat qui nihil ex ea penitus quam sonum percipiunt, extrinseco etenim sensu tantummodo delectantur. Afficiuntur adeo tamen tali sono, quod iuxta Iuvenalem « currentes ad vocem iocundam », eos qui voce delectabili sicut opinantur canunt, licet rudissime pronuntient, tamquam optimos musicos praedicant et extollunt. Neque miror cum Vergilium cecinisse Bucolicorum, egloga secunda, legerim: « Trahit sua quemque voluptas ». Perfectio igitur delectationis musicae consistit in eius perfecta conditione. Unde Aristoteles in octavo Politicorum ponit ad propositum quod imperfecto, supple in apprehensione, ipsius artis musicae non convenit finis, id est, perfectio eius delectationis. »

« [Chapitre XIII : Le treizième effet.] La musique réjouit les hommes.

Comme l'affirme Aristote dans la *Politique* (livre 8) : « Musée dit que chanter est la chose la plus douce pour les mortels. C'est pourquoi ils ont raison de l'admettre dans les réunions et les divertissements, puisqu'elle a le pouvoir de les réjouir ». Et elle réjouit certains plus que d'autres. Plus une personne est parfaite dans cet art, plus grand est le plaisir ressenti, dans la mesure où cette personne appréhende sa nature de l'intérieur et de l'extérieur. De l'intérieur, par la vertu de son intelligence, elle comprend la construction de la composition ainsi que l'interprétation et de l'extérieur, par sa force auditive, elle perçoit la douceur des consonances. Seules ces personnes peuvent véritablement juger et se délecter. C'est pourquoi le Philosophe, dans la *Politique* (livre 8), conseille aux jeunes gens de pratiquer la musique, de façon à ce que leur plaisir ne soit pas uniquement suscité par le son, que celui-ci soit produit par eux-mêmes ou par d'autres, mais que, lorsqu'ils auront vieilli et cessé de pratiquer, ils puissent encore émettre un jugement correct. Cependant, la musique réjouit moins ceux dont la perception est limitée au son, car leur plaisir vient d'un sens externe. Ils sont à tel point affectés par le son que, comme le dit Juvénal, « courant après une voix séduisante », ils acclament comme d'excellents musiciens ceux qui chantent avec une voix délectable mais qui font preuve d'une interprétation grossière. Je ne m'étonne pas quand je lis ce qu'écrit Virgile dans les *Bucoliques* : « Chacun est conduit par son plaisir ». La perfection de la joie en musique réside donc en une parfaite connaissance. Aristote, dans la *Politique* (livre 8) déclare que le but de la musique, qui est la joie, ne convient pas à celui qui en a une appréhension imparfaite. »¹¹

Cet extrait du *Complexus* de Tinctoris est impressionnant à plusieurs égards. Car il met en scène des éléments paradigmatiques des conditions du plaisir musical tels qu'ils prévaudront tard dans le 17^e siècle, même si le théoricien reconnaît ouvertement sa dette à Aristote¹². L'écoute, et donc les effets qui en découlent, diffère selon le degré de

¹¹ Johannes TINCTORIS, *Complexus effectuum musices*.

¹² Tinctoris citerait Aristote à partir de la traduction de Guillaume de Moerbeke, elle-même utilisée par Thomas d'Aquin, et non à partir de l'édition plus récente de Leonardo Bruni. Sur cet aspect, voir

connaissance technique : il y a deux manières d'écouter une œuvre tout comme il y a deux publics, celui des initiés — « *quis in hac arte perfectus est* » — et celui courant qui se passe de l'intellect — de la « *virtus intellectiva* » — pour jouir superficiellement des qualités d'une composition.

La description du treizième effet par Tinctoris confirme l'ancrage dans la pensée Renaissance du *Compendium musicæ* de Descartes. Et surtout jette un éclairage sur la célèbre phrase : « *Huius [musicæ] obiectum est sonus. Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus* » (« Son objet est le son. Sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées »). La source d'inspiration de Tinctoris et de Descartes est identique : Aristote et en particulier le huitième livre de la *Politique*. Surtout leur démarche cognitive est similaire. Le plaisir est possible pour autant que le son soit musical, mais musical en termes pythagoriciens, c'est-à-dire que le son doit posséder une structure mathématique exempte de timbres occultes qu'il serait impossible de quantifier. C'est exactement le propos de ce paragraphe du *Compendium musicæ* :

« Media ad finem, vel soni affectiones duae sunt praecipuae: nempe huius differentiae, in ratione durationis vel temporis, et in ratione intensionis circa acutum aut grave. Nam de ipsius soni qualitate, ex quo corpore et quo pacto gratior exeat, agant Physici. »

« Comme moyens en vue de cette fin, il existe deux propriétés principales du son, à savoir ses différences sous le rapport de la durée ou du temps, et sous le rapport de la hauteur relative au grave et à l'aigu. Car, en ce qui regarde la qualité du son lui-même, avec quel corps et quelle matière il est produit le plus agréablement, cela regarde les Physiciens. »¹³

Rien de fondamentalement neuf dans ce passage par rapport à ce qu'avait élaboré la théorie de la Renaissance¹⁴. Ce n'est que bien plus tard que Descartes se libérera de l'ontologie mathématique de la théorie musicale. Ce double visage de Descartes — le jeune homme du *Compendium* et le philosophe des *Passions de l'âme* — délimite le contexte dans lequel se produit la production de l'écoute au début du 17^e siècle : celle qui émerge d'une écoute « esthétique » pour s'épanouir ensuite dans une écoute « pathétique ». Avec le *Compendium*, nous sommes toujours dans un contexte métaphysique, et non pas rhétorique, à mille lieues de la théorie des *Affektenlehre*.

Heinrich Bessler a été le premier à porter un regard d'historien sur ce passage de Descartes, le caractérisant, avec son attachement bien connu à Heidegger, de « nouveau point de vue sur le plaisir tel qu'il apparaît dans l'âme »¹⁵. Effectivement, tout n'est qu'affaire d'âme : Descartes ne décrit pas la physiologie de l'écoute. Il n'évoque, à l'instar de Tinctoris, que l'oreille mentale. La preuve : Descartes ne

Christopher PAGE, « Reading and reminiscence : Tinctoris on the beauty of music », *Journal of the American Musicological Society*, XLIX/1 (1996), pp.1-31.

¹³ DESCARTES, *Abrégé de musique*, éd. Frédéric DE BUZON, Paris, PUF, 1987, pp.54-55.

¹⁴ Sur les relations entre le *Compendium musicæ* et la théorie de la Renaissance, voir Paolo GOZZA, « Una matematica rinascimentale : la musica di Descartes », *Il Saggiatore Musicale*, XXXX, pp.237-257. Pour une autre interprétation du texte de Descartes, voir la contribution de Brigitte VAN WYMERSE dans ce volume.

¹⁵ Heinrich BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959, p.30. Sur les liens entre Bessler et Heidegger ; voir Laurenz LÜTTEKEN, « Das Musikwerk im Spannungsfeld von 'Ausdruck' und 'Erleben' : Heinrich Bessler musikhistoriographischer Ansatz », *Musikwissenschaft — eine verspätete Disziplin ?*, Stuttgart, Metzler, 2000, pp.213-232.

démontre que la première moitié de son assertion d'ouverture, le « *ut delectet* », et n'aborde pas la question épineuse des passions.

On comprend dès lors qu'une manière d'explication du plaisir musical empruntera la voie de la physiologie. « L'action » du sens de l'ouïe deviendra objet d'enquête comme en témoignent Claude Perrault et Joseph Duverney, même s'ils abordent la question de façons différentes¹⁶.

« Le jugement de l'ouïe est donc l'accomplissement de l'action de ce sens, laquelle consiste dans l'examen que l'âme sait faire de toutes les différentes impressions que l'organe immédiat de l'ouïe reçoit dans chaque bruit, les comparant avec les impressions des autres bruits. »¹⁷

De Tinctoris à Perrault en passant par Descartes, deux cents ans se sont écoulés sans que quelque théoricien ne soit parvenu à démêler les liens irrémédiablement établis entre sens et raison. Alors que le discours critique sur les arts plastiques s'épanouit en accordant une place de choix aux impressions et donc au plaisir¹⁸, les textes sur la musique se heurtent chaque fois à une volonté d'explication rationnelle du fonctionnement de l'effet. Et la raison n'alloue au plaisir des sens qu'un rôle éphémère. Aucun texte théorique en France au 16^e siècle ou au début du 17^e siècle, Descartes inclus¹⁹, ne fournit d'explication détaillée des rapports entre sens et raison ou ne tente de sortir d'un cadre explicatif reposant sur une causalité mathématisable²⁰. Leibniz dans ses *Principes de la Nature et de la Grâce*, reprendra encore ce schéma :

« La Musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans la convenance des nombres, et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas, et que l'ame ne laisse pas de faire, des battemens ou vibrations des corps sonans, qui se rencontrent par certains intervalles. Les plaisirs que la vue trouve dans les proportions, sont de la même nature ; et ceux qui causent les autres sens, reviendront à quelque chose de semblable, quoique nous ne puissions pas l'expliquer si distinctement. »²¹

Pour s'ouvrir à de nouvelles perspectives, il fallait donc adopter une attitude en porte-à-faux à l'égard de l'objet théorique. L'impulsion viendra d'Italie et aura un impact durable, partout en Europe, tant les *Istitutioni harmoniche* de Zarlino seront lues et traduites. Zarlino ne cherche pas à produire une révolution dans le champ de la théorie. Il suggère néanmoins que, pour sortir de l'enfermement conceptuel qui réduit le rôle des sens à fournir de la matière à la raison, il convient de placer le sujet écoutant comme le lieu ultime de l'étude théorique. Ce qui deviendra sous la plume d'Artusi, un

¹⁶ Cette perspective est brillamment analysée par André CHARRAK, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2001, pp.230-259.

¹⁷ Claude PERRAULT, *Du bruit*, p.293 (édition de 1721 *Œuvres diverses de physique et de mécanique*).

¹⁸ Sur ce processus du discours esthétique à la Renaissance, voir David SUMMERS, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

¹⁹ Cependant, dans une lettre à Mersenne datée du 18 mars 1630 (*Œuvres de Descartes*, éd. ADAM & TANNERY, Paris, Léopold Cerf, 1897, t.I, p.132), Descartes affirmera que le beau « ne signifie rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet » et en concluait qu'il n'a « aucune mesure déterminée »

²⁰ Contrairement à ce qui se passe en Italie comme vient récemment de le montrer de façon très convaincante Maurizio PADOAN : « Dalla 'potentia auditiva' all' 'universal genio de' spettatori'. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra rinascimento e barocco », *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXVI (2001), pp.227-280 ; XXXVII (2002), pp.29-78.

²¹ Cité par LUPPI, *Lo specchio dell'armonia universale*, p.126.

de ses élèves, la série « *L'Harmonia, Il Numero, La Narratione* » et « *Il soggetto* »²² ou sous celle de Kircher, un siècle après la parution des *Istitutioni*, le groupe de quatre conditions — « *Prima est ipsa harmonia. Secunda, numerus, & proportio. Tertia, verborum in ipsa musica proninciandorum vis, & efficacia, sive ipsa oratio. Quarta audientis dispositio* »²³ —, est énoncé par Zarlino à différents endroits de son traité en termes qui accordent une place de plus en plus grande au vocabulaire de l'auditeur, qu'il se réfère ou non à une raison absolue (celle de la perfection des intervalles) :

« ALLE volte sogliono i Musici vsare due termini, cioè Consonanza piena, et Consonanza vaga; [...] La onde chiamano più piene quelle consonanze, le quali hanno maggior possanza di occupare l' Vdito, con suoni diuersi; [...] Si che de qui si può cauare vna Regola; che tutte quelle, che sono di maggior proportione sono più piene; lassando (come hò detto) da vn canto la Ottaua, et le replicate anco. Quelle poi chiamano più vaghe, le quali sono contenute da minori proportioni; et è così in fatto, massimamente quando sono collocate a i lor propij luoghi: [...] percioche stando nell' acuto, per la uelocità de i mouimenti penetrano più uelocemente l' vdito, et con maggior diletto si fanno vdire. Et tanto più sono uaghe, quanto più si partono dalla semplicità, della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano, et si accompagnano ad altre consonanze; poi che amano maggiormente le cose composte, che le semplici. Per la qual cosa intrauiene all' Vdito intorno li suoni, udendo le consonanze prime, quello che suole intrauenire al Vedere intorno a i principali colori, de i quali ogn' altro color mezano si compone: che si come il Bianco, et il Nero li porgono minor diletto, di quello che fanno alcuni altri colori mezani, et misti; così porgono minor diletto le consonanze principali, di quello che fanno le altre, che sono men perfette. Et si come il Verde, il Rosso, lo Azuro, et gli altri simili più li diletta, et tanto più si dimostrano a lui uaghi: percioche sono lontani dalli principali, che non fa il colore, che chiamano Roanno, ouero il Beretino; delli quali l' vno è più vicino al Nero, et l' altro al Bianco. Così l' Vdito più si diletta nelle consonanze, che sono più lontane dalla semplicità de i Suoni: conciosia che sono molto più uaghe, di quelle che le sono più vicine. »²⁴

« Les musiciens usent parfois de termes tels que consonance *piena* et consonance *vaga* [...]. Ils appellent plus pleines les consonances qui occupent l'ouïe avec le plus de puissance moyennant des sons différents [...]. De cela, on peut donc tirer la règle suivante : toutes les consonances dont les proportions sont proches de l'Unité sont plus pleines, sans compter, comme je l'ai dit, l'octave et ses répliques. Nous qualifions ensuite de plus vagues, celles qui sont définies par des proportions plus complexes, d'autant plus lorsqu'elles sont placées dans leur registre naturel [...]. Car, étant placées dans l'aigu, elles pénètrent plus vite l'ouïe, grâce à la rapidité de leur mouvement et sont perçues plus agréablement. Elles sont d'autant plus vagues qu'elles s'éloignent de la simplicité, dont nos sens ne sont guère friands, et s'accompagnent d'autres consonances, puisqu'ils préfèrent les choses complexes aux choses simples. En matière de son, il en va donc de l'ouïe percevant les consonances premières, comme de la vue percevant les couleurs primaires dont les couleurs intermédiaires se composent. De même que le blanc et le noir sont moins plaisants que les autres couleurs moyennes et mixtes, de même les consonances principales procurent-elles moins de plaisir que celles qui sont moins

²² *L'arte del contraponto*, Venise, Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino, 1586, p.4.

²³ Athanius KIRCHER, *Musurgia universalis*, Rome, héritier Francesco Corbelletti, 1650, p.550.

²⁴ Gioseffo ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, 1558, III, 8, p.155. Voir Michael FEND, « The Changing Functions of *Senso* and *Ragione* in Italian Music Theory of the Late Sixteenth Century », *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*, éd. Charles BURNETT, Michael FEND & Penelope GOUK, Londres, The Warburg Institute, 1991, pp.199-221.

parfaites. Et de même que le vert, le rouge, l'azur et les autres couleurs semblables charment davantage les sens que ne le font les couleurs appelées *Roanno* ou *Berettino*, dont la première est plus proche du noir et la seconde plus proche du blanc ; de même l'ouïe se délecte-t-elle davantage des consonances les plus éloignées de la simplicité des sons, parce qu'elles sont beaucoup plus vagues que celles qui en sont le plus proche. »

Dans la démarche analytique, qu'elle concerne l'enchaînement des intervalles ou le choix du mode, les théoriciens recourent presque systématiquement à la métaphore. Elle peut prendre le ton badin, comme dans cet extrait des *Harmonices mundi* de Johannes Kepler :

« Mais la tierce mineure demeurant au plus bas lieu du Premier Ton, comme si elle était contente d'elle-même, faite par sa nature pour l'excès et pour la passion, elle est toujours comme la poule plaquée au sol, prête à recevoir le coq [*sternit humi promptam insessori gallo*]. »²⁵

Au-delà de la drôlerie émerge une question cruciale à laquelle le classicisme s'évertuera de répondre : comment l'auditeur peut-il intervenir dans la constitution effective des objets de l'expérience musicale, sans pour autant dégrader le caractère naturel que la théorie résonnante de la musique doit leur conférer ? Les philosophes et théoriciens du 17^e siècle et surtout du premier 18^e siècle ne dégageront qu'une alternative étudiée par André Charrak²⁶ : soit il faut admettre que le plaisir musical est foncièrement intellectuel, soit il faut essayer de trouver dans la genèse des sensations la source de la musicalité des impressions sonores²⁷. Avec le risque de s'enfermer dans une position métaphysique qui repose comme c'est le cas chez Malebranche sur une anthropologie de l'habitude

« [...] on ne peut comparer les sons en eux-mêmes, ou en tant que qualités sensibles et modifications de l'âme ; on ne peut de cette manière en connaître les rapports. [...] C'est l'oreille seule qui juge chez eux [les musiciens] de la différence des sons ; la raison n'y connaît rien. Mais on ne peut pas dire que l'oreille juge par l'idée claire, ou autrement que par sentiment. Les Musiciens mêmes n'ont donc point d'idée claire des sons, en que sentiments ou modifications de l'âme. »²⁸

De Tintoris à Malebranche en faisant un détour par Zarlino, on ne peut que constater la pérennité des principes aristotéliens exposés dans l'*Éthique à Nicomaque*. La « *virtus intellectiva* » et la « *potentia auditiva* » ne sont pas les deux faces d'une même réalité : il s'agit de deux modes de jugements, précisément hiérarchisés²⁹. Que Malebranche insiste plus lourdement sur l'habitude dans une dimension chrétienne

²⁵ Johannes KEPLER, *Harmonices mundi*, Linz, 1619, p.77

²⁶ André CHARRACK, *Raison et perception*, op. cit. L'histoire de la perception auditive est abordée pour le Moyen Âge et la Renaissance dans *The Second Sense*.

²⁷ Il existera une troisième voie, celle du Bouhours des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) : « Je suis bien, aise, dit Ariste en riant, que vous preniez enfin le bon parti, et que vous vous contentiez d'admirer ce que d'abord vous vouliez comprendre ». Sur le devenir de cette phrase, voir Belinda CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Klincksieck, 1990, pp.114-143.

²⁸ Nicolas MALEBRANCHE, *La Recherche de la vérité*, XI. Malebranche défend une métaphysique du beau qui inverse le processus des théoriciens de la musique, puisqu'il ne s'adresse plus à l'expérience pour justifier certaines orientations et pratiques de l'art, mais demande au raisonnement de définir des essences, d'où émaneront par voie de conséquence l'expérience et la pratique.

²⁹ La confusion de ces deux modes de jugement est fréquente dans la littérature musicologique.

affirmée ne se distingue pas fondamentalement de Tinctoris qui joue de l'ambiguïté de termes comme « *lætificare* » (réjouir), « *delectare* » (charmer) ou « *delectatio* » (plaisir).

À force de souligner la permanence d'un mode de pensée ancré dans un aristotélisme affirmé, on pourrait vaguement donner l'impression d'une répétition de lieux communs qui ne permet pas l'élaboration de nouveaux paradigmes. Le règne de la beauté absolue — et donc d'un plaisir qui tend vers le bien — serait sans partage. Le *Complexus* de Tinctoris et les *Istitutioni* de Zarlino accordent néanmoins, comme en témoignent les extraits cités, un rôle accru à la pratique, à l'interprétation, à ce que Tinctoris décrit comme la « *pronunciatio* »³⁰. Le plaisir ne serait donc pas seulement affaire de consonances et de dissonances — et à plus long terme de résonance³¹ —, mais aussi de l'expérience de l'œuvre interprétée.



2. L'œuvre et l'interprétation

Les théoriciens reconnaissent donc l'existence du plaisir, de la « *delectatio* ». Ce plaisir résulte d'un processus cognitif qui vient d'être décrit : il part de l'écoute, implique une compréhension rationnelle qui seule engendre le plaisir. La difficulté réside dans la définition de l'objet écouté. Le plaisir de la dissonance n'est pas identique à toute époque, surtout celle qui nous occupe ici ! L'objet de l'écoute varie de « niveau » selon les textes. Pour les uns, il s'agira de la succession d'intervalles, pour d'autres, du mode choisi. Dans ce cas, ce sont les processus d'écriture imaginés par le compositeur (et explicités par le théoricien), qui provoquent le plaisir³². Certains tentent de sortir de ce schéma et de construire le plaisir autour de l'interprétation. Du conceptuel, on risque de passer au performatif ; une notion complexe, difficile à cerner pour les 16^e et 17^e siècles autrement qu'en termes généraux ou anecdotiques. En d'autres termes, c'est la différence entre « *opus perfectum et absolutum* » et « *opus consumatum et effectum* », comme l'écrivait Nicolas Listenius, que je souhaiterais aborder³³.

³⁰ C'est le cas dans la description du treizième effet. Ce l'est aussi dans le célèbre prologue du *Liber de arte contrapuncti*.

³¹ Sans doute est-ce là que l'on peut découvrir les raisons d'une difficulté de définition du plaisir musical chez les théoriciens français du 17^e siècle. Difficile engendrement qui aboutira à la « querelle des proportions » qui opposera René Ouvrard à Claude Perrault. Voir Philippe VENDRIX, « L'augustinisme musical en France au XVII^e siècle », *Revue de musicologie*, 78 (1992), p. 237-255.

³² Ou l'acte de composer comme en témoigne Nicolas de LA GROTTE dans la jolie préface de ses *Airs de 1583* : « Ces jours m'égayant dans mon jardinet de plaisir, que de longue main je dresse et journellement laboure, j'en ay cueilly certaines fleurettes d'eslite : et ainsi que les assemblois en façon de bouquet pour le donner, je me suis advisé que le mois de May nous estoit proche [...] ». »

³³ Sans entrer dans le débat sur la notion d'œuvre au 16^e siècle. À cet égard, voir de manière générale Reinhard STROHM, « Looking Back at Ourselves : The Problem with the Musical Work-Concept », *The Musical Work. Reality or Invention ?*, éd. Michael TALBOT, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp.128-152 ; de façon particulière pour la Renaissance, Leeman PERKINS, « Concerning the Ontological Status of the Notated Musical Work in the Fifteenth and Sixteenth Centuries », *Current Musicology*, 75 (2003), pp.15-49. Pour une vue d'ensemble de la problématique, Wilhelm SEIDEL, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Ceci supposerait d'interroger le statut ontologique de l'œuvre musicale entre le 16^e siècle et le début du 17^e siècle. Et ce statut n'est pas seulement perceptible, comme il est de tradition de le faire pour les études sur le 16^e siècle, à travers les lectures que les compositeurs fournissent des pièces de leurs prédécesseurs ou de certaines pratiques éditoriales relevant du principe de la réélaboration. La France ne reste pas étrangère à ces pratiques communes, évidemment. L'absolu de la partition — indéchiffrable et insignifiante pour celui qui ne peut lire la musique — et le relatif de l'interprétation ne se posent pas en termes d'exclusions, pour les théoriciens qui nous intéressent. La conscience de la possibilité de deux discours distincts n'est cependant pas visible.

Pontus de Tyard en fournit un excellent exemple, car il mêle propos sur la dimension absolue de la musique et digressions sur sa nature relative, liée à l'exécution. Dans un passage du *Solitaire second*, il évoque un concert donné par le célèbre luthiste Francesco da Milano :

« Les tables leuees il en prent un [Lut] & comme pour tater les accors, se met, pres d'un bout de la table, à rechercher une fantaisie. Il n'eust esmeu l'air de trois pinçades, qu'il rōy les discours commencez entre les uns & les autres fetiés, & les ayant contraint à tourner visage, la part ou il estoit, continue avec si ravissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne divine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ceux qui l'escoutoient, en une si gracieuse melancolie, que l'un appuyant sa teste en la main soustenue di coude : l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres : qui, d'une bouche entr'ouuerte & des yeux plus qu'à demy desclos, se clouant (eust-on jugé) aux cordes, & qui d'un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit onques, demeuroit privez de tout sentiment, omis l'ouye, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retiree au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie : & croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fussions nous, si luy-mesmes, ne sçay-je comment se ravissant, n'eust resuscité les cordes, & de peu à peu envigorant d'une douce force son jeu, nous eust remis l'ame & les sentimens, au lieu d'ou il les avoit desrobez : non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fussions relevez d'un transport ecstastiq de quelque divine fureur. »³⁴

Ce qui nous intéresse au premier chef est l'attention portée à l'événement musical comme expérience esthétique. Castiglione avait ouvert la voie avec *Il libro del Cortegiano* (1528)³⁵. L'écoute devient un élément non négligeable, qui prétend aller au-delà des questions purement formelles pour s'ouvrir à la problématique de l'expérience. Une ouverture qui reste, malgré tout, assez ténue. Car la tendance reste celle de la justification de l'effet par des causes mesurables. Heinrich Glarean, dont le *Dodecachordon* connut une large diffusion, avait offert une description concrète de ce schéma en se référant à une œuvre d'Heinrich Isaac : l'objectif de Glarean reste cependant celui du théoricien, pas celui du narrateur de l'émotion. Avec Pontus de

³⁴ Pontus de TYARD, *Solitaire second ou Discours de la musique*, Paris, 1552. Dans le *Solitaire premier*, Pontus avait déjà fait allusion au plaisir de l'exécution : « [...] je la trouvay assis, et tenant un Leut en ses mains, accordant au son des cordes, que divinement elle touchoit, sa voix doux et facile : avec laquelle tant gracieusement elle mesuroit une Ode Italienne, que desjà me sentoie ravi comme d'une celeste harmonie, et, sans entrer plus avant demourois coy pour n'entrer rompre son plaisir, ny le contentement, que je recevois à la contemplation de ses graces. »

³⁵ Dès 1513, Raffaele Brandolini l'avait précédé de peu dans son *De musica et poetica*. Voir BRANDOLINI, *On Music and Poetry*, éd. Ann E. MOYER, Tempe, MRTS, 2001.

Tyard, la description des attitudes du spectateur prend une autre tournure, certes moins précise sur le plan technique, mais combien riche en perspectives nouvelles pour le discours sur le plaisir.

Il convient cependant de faire ici une incise : la grande absence des réflexions de théoriciens, c'est l'œuvre, l'« *opus* ». L'œuvre en soi, en sa totalité. De cette absence découle indéniablement la rareté des textes qui évoquent le plaisir musical que procure une partition, du début à la fin. Les théoriciens parlent de détails d'écriture ; les gens de lettres, d'interprétations, par des chanteurs exceptionnels ou des virtuoses de renom. Cela ne signifie évidemment pas que l'idée d'œuvre est inexistante, comme je viens de le signaler : ce serait tomber dans une erreur d'interprétation historique aujourd'hui banalisée, préjudiciable à la compréhension de la pensée et de la pratique artistiques. La difficulté est plutôt, pour les théoriciens comme pour les hommes de lettres, d'élaborer un vocabulaire du plaisir musical. Cette difficulté est renforcée par une frange de la population cultivée de la France du début du 17^e siècle qui regarde avec un certain mépris la pratique de la musique. Dans l'anonyme *Courtisan français*, il est recommandé au jeune aristocrate de pratiquer la musique « pour son plaisir, sans s'y attacher importunément, comme ceux qui sont payés pour cela. »³⁶ Reléguer ainsi la musique dans la sphère des plaisirs qui n'exigent pas d'explication sera une attitude partagée par plusieurs auteurs du 17^e siècle comme en témoignera encore Saint-Évremond :

« Pour vivre heureux, il faut faire peu de Réflexions sur la Vie, mais sortir souvent comme hors de soy ; et parmi les Plaisirs que fournissent les choses étrangères, se dérober la connoissance de ses propres Maux. Les Divertissemens ont tiré leur nom de la Diversion qu'ils font faire des Objects fâcheux et tristes, sur les choses plaisantes et agréables : ce qui montre assez, qu'il est difficile de venir à bout de la dureté de nôtre Condition par aucune force d'Esprit, mais que par Adresse on peut ingénieusement s'en détourner. »³⁷

Le but de la musique est-il de convaincre ou de plaire ? Existe-t-il un lien indéfectible entre les deux objectifs ou l'un exclut-il nécessairement l'autre ? Tant que les théoriciens s'en tiennent à la très classique trilogie « *docere — delectare — movere* », l'exclusion est écartée. Des penseurs sceptiques jetteront le trouble sur cet ordre. François de La Mothe Le Vayer s'en fait le porte-parole le plus éloquent :

« Comme la fin de l'Orateur est de persuader les auditeurs, celle du musicien est de plaire à la multitude ».³⁸

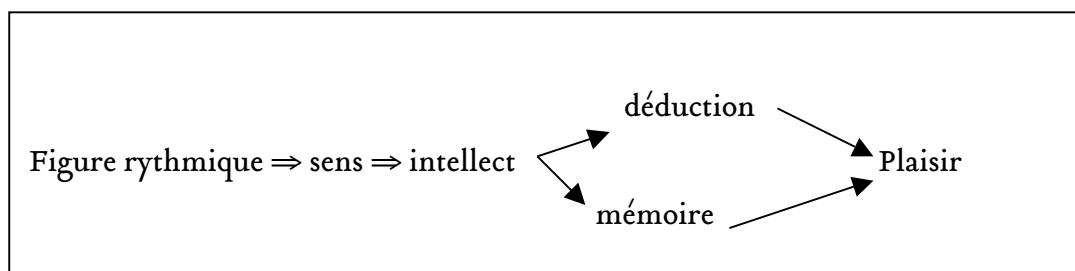
³⁶ *Courtisan français*, Paris, Guillemot, 1612, p.24. Déjà au 16^e siècle, Jacques TAHUREAU avait posé les limites de la pratique musicale dans ses *Dialogues non moins profitale que facétieux* (éd. Max GAUNA, Genève, Doz, 1981, p.64) : « Quant est de sçavoir la musique, c'est une chose forte honneste et plaisante, mais il en va tout ainsi que je t'ai dit de bien parler, veu que la fin où doit tendre celui-là qui s'y étudie ne doit pas estre pour complaire aux femmes. Car celui qui apprend à chanter ou toucher les instrumens, non point pour se donner plaisir mais pour autry [...] se peut veritablement appeler sot ou mercenaire. ». Pour d'autres exemples, voir Jeanice BROOKS, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, Chicago University Press, 2000, pp.117-167.

³⁷ C. de SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres meslées*, I, 1705, p.108

³⁸ Sur la pensée musicale de La Mothe Le Vayer, voir Andrea LUPPI, « Musiche immaginarie e critica scettica nel *Discours* di François de La Mothe le Vayer », *Studi musicali*, XX (1991), pp. 111-140.

On en revient cependant à une question complexe : le plaisir est-il lié à la persuasion ? Doit-on être persuadé pour entendre avec plaisir une œuvre musicale ? Donc est-il nécessaire d'éduquer pour autoriser le plaisir ? Au quotidien — celui des auditeurs qui narrent leur plaisir —, et dans la pratique — celle des compositeurs et des interprètes qui mesurent les effets de leur talent —, la dimension éducative, pourtant fondamentale, tend à s'estomper³⁹. On se souvient de Tinctoris et de l'importance qu'il accorde à l'oreille érudite ; aux exigences de mathématisation de Descartes aussi. La valorisation de l'interprétation, ou plus précisément l'attention qui lui est enfin prêtée, permet de mettre en évidence un nouveau mode d'explication du plaisir : il ne s'agit plus d'affirmer que les émotions reposent sur le juste usage des proportions, mais plutôt de montrer comment l'auditeur perçoit les proportions. Dans ce cas, ce qui fournit du plaisir n'est pas l'intervalle, mais le fait de reconnaître que ce qui est joué est un intervalle fondamental⁴⁰.

La mémoire jouerait donc un rôle de plus en plus important dans la définition et l'explication du plaisir. Frédéric de Buzon a montré la fonction accordée à la mémoire dans quelques traités du 17^e siècle. Empruntant à Salinas qui avait mis en évidence un ordre logique en parallèle avec l'activité des sens et de la mémoire, Descartes affirme que la mémoire enregistre des ordres rythmiques perçus par l'oreille et fonctionne comme référent exploitable lors de toute audition. Ce processus permet au philosophe de réviser le statut de la mémoire qui passe « de l'état de souvenir enfoui et redécouvert à celui de conscience du temps comme constituant un présent »⁴¹. Il serait possible d'établir une chaîne perceptuelle en prenant comme donné la figure rythmique et comme aboutissement le plaisir. Le sens et l'intellect qui est affecté à la fois par l'objet extérieur et le sujet pensant se combinent pour procurer du plaisir. L'intérêt de ce processus réside dans la conciliation du sens et de l'intellect, mais aussi dans l'importance accordée à l'expérience par le rôle de la mémoire.



³⁹ Il faudrait mener pour la France du 17^e siècle une étude similaire à celle offerte par Stefano LORENZETTI dans Pour le 16^e siècle, voir Jeanice BROOKS, *Courtly Song*.

⁴⁰ Et cela va jusqu'à la sixte, au fur et à mesure que l'on avance dans le 16^e siècle comme en témoigne le *De musica* (1574) de Girolamo Cardano, et surtout son *De subtilitate* qui connaîtra une large diffusion. Sur le rôle des théoriciens italiens, voir Ann E. MOYER, *Musica Scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

⁴¹ Frédéric DE BUZON, « Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e siècle », *Revue de musicologie*, 76 (1990), pp.163-172. Voir également Marc NEUBERG, « Le traité des passions de l'âme de Descartes et les théories modernes de l'émotion », *Archives de philosophie*, 53 (1990), pp.479-508.

3. L'amorce d'un virage : Marin Mersenne

À plusieurs reprises, du *Traité de l'harmonie universelle* (1627) à l'*Harmonie universelle* (1636), Marin Mersenne remet en cause le système traditionnel des classifications de la musique que Johannes Kepler avait réitéré avec force démonstrations dans ses *Harmonices mundi* (1619). Dans cet ouvrage, le physicien expose la notion d'harmonie archétypale afin d'expliquer l'origine intellectuelle du jugement que les êtres humains portent sur les harmonies sensibles. Cette harmonie archétypale ne constitue pas seulement une simple potentialité de l'âme : elle est un acte présent en elle, une science innée, ou un instinct. Elle est, en quelque sorte, paradigme des harmonies sensibles, pour l'œil et pour l'oreille. Autrement dit, et de façon plus générale, cette harmonie archétypale doit être comprise comme une géométrie exprimant les raisons mathématiques des corps : elle est antérieure à la création des corps, coéternelle à l'âme divine, et présente dans l'âme humaine.

Mersenne ne rejette pas la notion d'harmonie-archétype qu'avait définie Kepler. Contrairement à son prédécesseur, Mersenne ne veut pas reléguer la musique dans une position subalterne à l'intérieur de la science des nombres, mais plutôt en faire le modèle exemplaire d'un ordre omniprésent et une technique psychagogique, conçue comme un langage qui peut exprimer, avec des limites, la création même⁴². Le minime atteint ses objectifs en 1636 lorsqu'il élabore une théorie des consonances et des dissonances reposant sur une composante physique, susceptible d'expérimentation rigoureuse et lorsqu'il tente d'éliminer le principe de l'innéité de l'harmonie-archétype :

« Quelques-uns s'imaginent avec Platon, que les raisons de l'harmonie et des accords sont gravés dans l'esprit de l'homme dès sa création ; et que l'âme se réjouit qu'elle perçoit les sons qui réveillent et rappellent ses idées, et répondent à ses raisons [...]. »⁴³

Mersenne ne rejette pas la notion d'harmonie-archétype. Il en déplace le concept. L'harmonie-archétype n'est pas innée en tant que telle : l'arithmétique servant à la décrire est contenue dans les capacités de l'âme. En revanche, l'innéité du critère de consonance et de dissonance ne peut plus, selon lui, être considéré comme un critère intellectuel dans la mesure où l'expérience prouve que son fonctionnement ne dépend aucunement de connaissances mathématiques préalables.

Jusqu'à ce point, Mersenne dessine les contours d'une approche cognitive de la musique qui évite de toucher aux questions métaphysiques ou idéologiques⁴⁴. Celles-ci interviennent à partir du moment où Mersenne tente de découvrir l'essence divine de la musique qui transparait idéalement dans l'unisson. L'intervalle est précisément choisi en ce qu'il est quasi hors de la musique, mais aussi en ce qu'il est fin de la musique, ou que toute la musique n'est autre chose que l'unisson, comme les vertus ne sont autre chose que l'amour :

⁴² Voir Peter DEAR, *Mersenne and the Learning of the Schools*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

⁴³ Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, Cramoisy, 1636, vol. II, p.86.

⁴⁴ Voir Jamie KASSLER, « Man — A Musical Instrument : Models of the Brain and Mental Functioning before the Computer », *History of Science*, 22 (1984), pp.59-92.

« Il est bien aisé de conclure que l'on peut représenter tout ce qui est au monde, et conséquemment toutes les sciences par le moyen, des sons, car puisque toutes choses consistent en poids, en nombre et en mesure, et que les sons représentent ces trois propriétés, ils peuvent signifier tout ce que l'on voudra, si l'on excepte la Métaphysique, qui sépare les propositions de la matière sensible et de l'intellectuelle, et qui les épure jusqu'à tel point qu'elles nous font envisager la souveraine bonté de l'être des êtres. »⁴⁵

Ces fondements posés, l'on peut légitimement se demander comment Mersenne pourra penser l'activité rationnelle du sujet personnel de manière à intégrer les vertus intuitives du sentiment : autrement dit, à rationaliser le sensible, aussi bien que les vertus créatrices de l'imagination. L'activité de l'artiste doit être, pour y parvenir, pensée comme un secteur autonome⁴⁶. Mersenne ne peut franchir ce cap : il ne faut pas perdre de vue qu'il a réalisé une harmonisation de la mécanique grâce à une mécanisation de la musique. Cependant au-delà des affirmations de sa foi, au-delà de quelques-unes de ses certitudes concernant la musique et son fonctionnement⁴⁷, Mersenne laisse progressivement transparaître une attitude relevant du pyrrhonisme dont il emprunte largement les arguments à l'Augustin du *Contra Academicos*.

Mersenne prend le problème à l'envers : puisqu'il est impossible de formuler des lois indéfectibles pour composer une mélodie parfaite, et puisque des mélodies parfaites existent et font effet sur l'auditoire, cela signifie que le hasard joue un rôle :

« En effet les plus excellens Maistres preuvent tous les jours par experience qu'ils n'ont point de regles asseurees pour faire de bons chants, puis qu'ils ne les rencontrent le plus souvent que par boutades, & par hazard, comme ils confessent eux-mesmes. »⁴⁸

À partir du moment où Mersenne ne tente plus de chercher des lois imparables et accorde une place au hasard, il peut se détacher de l'objet musical pour enfin porter un regard sur l'auditeur. Une page extraordinaire du livre consacré à l'embellissement du chant décrit les physiologies de l'écoute avec un éventail de cas unique :

« Or il faut voir en quoy consiste le mouvement de ces passions avant que de leur establir de certains accens.

En premier lieu le cœur s'eslargit, s'épanouit & s'ouvre dans la joye & dans l'esperance, comme l'heliotrope, la rose & le lis à la presence du Soleil ; de là vient que le teint du visage est vermeil à cause des esprits vitaux que le cœur envoie en haut ; de sorte que si la joye est si grande que le cœur demeure sans une assez grande quantité de ces esprits, l'on tombe en defaillance, & quelquefois l'on meurt en riant.

Au contraire, quand la tristesse est excessive, les mesmes esprits se retirent au cœur en trop grande multitude, & l'étouffent, parce qu'il ne peut plus se mouvoir, ny s'ouvrir : de sorte que ces deux passions sont semblables au flux & reflux de la mer, car la joye est semblable au flux qui amene grande quantité de pierres, de coquilles & de poissons au

⁴⁵ MERSENNE, *ibidem*.

⁴⁶ Et ceci a des conséquences sur la philosophie esthétique puisqu'il s'agit d'un processus nécessaire pour distinguer le Beau naturel du Beau artistique. Cette lente genèse est décrite pour la France par Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁴⁷ Ceci est particulièrement vrai durant les années 1620 et le début des années 1630 comme en témoigne sa correspondance avec Claude Bredau, le seul de ses amis à partager l'idée qu'il est possible de dégager des principes pour écrire une mélodie parfaite. Descartes lui fera part de ses doutes dans une série de lettres rédigées entre décembre 1639 et novembre 1631.

⁴⁸ MERSENNE, *Harmonie universelle*, « Des chants », p.97.

bord de la mer ; & de la joye aine quantité de sang, & d'esprits au visage, & aux autres parties du corps. Mais la crainte & la douleur sont semblables au reflux qui retire ce qu'il avoit amené : car la crainte & l'effroy rendent le visage pasle, & la contenance morne & hideuse, en retirant le sang & les esprits, & font que la melancholie corrompt le peu de sang qui reste dans les veines, & qu'elle remplit l'imagination de songes epouvantables. »⁴⁹

Le hasard devient la possibilité de justifier d'un charme ineffable de la musique en résistant aux mirages du modèle rhétorique auquel Mersenne ne veut pas céder. Il confère au plaisir musical une autonomie puissante : la musique se justifie à elle-même, et il en devient inutile, car inexplicable, de lui accorder quelque valeur pédagogique générale que ce soit.

« Or pour commencer cet examen, il faut premierement supposer que la musique, et par consequent les airs, sont faitz particulièrement et principalement pour charmer l'esprit et l'oreille et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmy les amertumes qui s'y rencontrent. Car de s'imaginer que la musique serve pour nous persuader le dessein du musicien aussy parfaitement comme feroit un bon orateur, et qu'elle ayt une esgalle force pour conduire à la vertue et pour faire hayr le vice que la voix d'un bon predicateur, bien qu'on chantast les mesmes choses qu'il recite en chaire, et de croire qu'en chantant l'on puisse aussy aisement instruire qu'en parlant et en discourant, c'est ce qu'il est difficile de se persuader. »⁵⁰

Le « *Rerum transitu fit intima pulchritudo* » de saint Augustin que Bernard Lamy traduira par « La beauté des créatures consiste particulièrement dans le mouvement de leurs parties qui se succèdent les unes aux autres »⁵¹ devient une explication générale du plaisir musical que Mersenne fait sienne. Adopter cette définition suppose un changement d'attitude. C'est en quelque sorte reprendre le parti d'Aristoxène des *Elementa harmonica* contre les pythagoriciens. La métaphore kinéthique d'Aristoxène reprise par Mersenne met l'accent sur la musique en tant que phénomène perçu et non en tant que processus physique⁵². Zarlino avait ébauché les contours de cette idée ; Mersenne la légitime et Rameau en fera un principe explicatif :

« À l'égard de la progression de ces Tierces : Zarlin dit, que leur extrémité aiment naturellement à se porter vers la partie qui approche le plus de leur être ; de sorte que la majeure souhaite de devenir majeure, c'est à dire de monter, & la mineure de descendre, comme cela est évident à tous les habils Musiciens qui ont un juste discernement, parce que la progression qui se fait dans la partie supérieure est d'un semi-Ton : Semi-Ton qui est le sel. (Si je puis m'exprimer ainsi) l'ornement & l'occasion de la belle harmonie, &

⁴⁹ MERSENNE, *Harmonie universelle*, « Embellissement des chants », p.368.

⁵⁰ Lettre à Constantin Huygens datée du 14 novembre 1640. *Correspondance du P. Marin Mersenne*, éd. Cornelis DE WAARD, Paris, CNRS, 1937-, vol. 10, pp.237-238.

⁵¹ Bernard LAMY, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris, Pralard, 1668, pp.19-20. Lamy est certainement le penseur qui a tenté de définir le plus en détail le beau musical. Voir en particulier *La rhétorique ou l'art de parler*, 1675, éd. B. TIMMERMAN, Paris, PUF, 1998. Pour une analyse brève et précise : Paolo GOZZA, « Le radici musicali dell'estetica », *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Bologne, CLUEB, 2004, p.55-59.

⁵² La question du mouvement est complexe. David COHEN en a donné une approche dans « 'The Imperfect Seeks Its Perfection' : Harmonic Progression, Directed Motion, and Aristotelian Physics », *Music Theory Spectrum*, 23 (2001), pp.139-169.

de la bonne modulation, laquelle modulation sans son secours seroit presque insupportable. »⁵³

Cette vaste et rapide fresque de la pensée du plaisir musical dans les écrits théoriques entre Johannes Tinctoris et Marin Mersenne a cherché à retracer les contours et les conditions d'une difficile discussion. Ni Tinctoris, connaisseur et réformateur de bien des aspects de la théorie musicale, ni Mersenne, savant averti des plus récentes découvertes scientifiques et des débats philosophiques et théologiques, ne fournissent d'explication détaillée du fonctionnement du plaisir musical. Et cette impossibilité perdurera au-delà de la publication de l'*Harmonie universelle* de 1636. Il serait cependant réducteur d'imaginer que les contraintes du maître de musique de Béatrice d'Aragon sont les contraintes du père minime. Lentement, durant un 16^e siècle qui se débat avec l'héritage pythagoricien, de nouveaux paradigmes se mettent en place qui autorisent l'établissement de relations de plus en plus étroite entre l'objet de la théorie et la définition du plaisir musical.

L'idée défendue par Tinctoris selon laquelle le raisonnement mathématique est à mettre à l'épreuve du jugement sensoriel est non seulement parfaitement « moderne », mais surtout le conduit à reconnaître l'incapacité de l'arithmétique en matière d'analyse musicale et donc à proposer son remplacement par un regard sur les pratiques d'écriture musicale, suggestion que confirmeront, chacun à leur manière, Zarlino et Vincenzo Galilei. Cette idée a également pour conséquence de rechercher plus ardemment qu'auparavant les lieux où la présence de proportions numériques pourra être constatée. Sans doute est-ce la raison pour laquelle René Descartes et Nicolas Bergier accorderont une telle importance au rythme ; le rythme qui marque la soumission des mouvements et des émotions du corps à une mise en ordre rationnel du temps. Et cette mise en ordre aura une importance éthique, puisqu'elle suppose la régulation (la mise en règle) de ces émotions.

Précédemment, avant cette valorisation de la dimension rythmique, la mélodie et l'harmonie avaient été l'objet de régulations. Déplacer le paradigme vers la dimension rythmique suppose que battues et mesures sont plus facilement mathématisables. Les conséquences de ce déplacement sont multiples. D'une part, dans la mesure où la poétique (le modèle grammatical ou le modèle rhétorique) avait commencé à remplacer la musique comme outil analytique dans des domaines où prévalent soit la dimension historique soit l'inscription stylistique individuelle (comme le font, pour les arts plastiques, Alberti et Vasari, par exemple), l'accent mis sur le rythme et la mesure pouvait fonctionner. De la sorte, l'application de l'analyse poétique était tout autant susceptible d'être l'objet d'une même série de réductions mathématiques : poétique et mathématique ne seraient donc pas inconciliables. Localiser la mathématisation dans le rythme et non plus dans le « corps de la musique » (la mélodie ou l'harmonie) semble lui conférer une dimension plus abstraite, moins ancrée dans le matériau⁵⁴. À cet égard, Kepler et Mersenne sont particulièrement innovateurs lorsqu'ils valorisent non pas l'ancrage dans la matière du savoir mathématique, mais le définissent comme la représentation d'un processus de perception humaine. Kepler et Mersenne ouvrent ainsi la voie à une rationalisation du

⁵³ Jean-Philippe RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Paris, 1722, p.55.

⁵⁴ Philippe VENDRIX, « Musique et modèle à la Renaissance ».

monde toute différente de celle qui avait prévalu jusqu'alors : la raison mathématique, en tant que représentation, peut devenir le fondement de toute pratique humaine sans prétendre être le fondement du monde soi-disant naturel. Les démonstrations analogiques (musique universelle – musique humaine – musique instrumentale) ne sont plus qu'un souvenir dont la description ne passionne plus qu'une nouvelle catégorie de savants, les « antiquaires » (Kircher, Doni). Sans doute est-ce dans le sens de cette rationalisation que l'on peut lire l'assertion de Marin Mersenne selon laquelle il existerait un rapport proportionnel entre la « beauté de l'univers [grâce au] bel ordre qu'il garde dans toutes ses parties » et « la douceur & bonté de la Musique » (*Harmonie universelle*). Cette beauté et cette bonté seront les preuves d'un savoir réglé sur la vérité. Et ces trois termes deviendront les fondements de la pensée des Lumières, n'accordant toujours pas — sur le plan du discours théorique, évidemment — de place précise au plaisir et réintégrant l'harmonie comme corps de la musique, au détriment du rythme.

De tout ceci découle une autre conséquence encore : le rapport emprunté aux classiques entre pathos et démesure joue un rôle fondamental durant la Renaissance. Or la mise de côté « du monde en soi », comme ce qui n'est pas susceptible d'une analyse mathématique, ne serait-il pas précisément la constatation de la nature comme du lieu de la démesure ? Et cette notion de démesure semble particulièrement efficace en ce qu'elle permet de nommer ce qui échappe à la règle. Autrement dit, en ce qu'elle permet de distinguer entre une beauté réglée, par raison et par proportion, et un je-ne-sais-quoi qui s'en écarte. Il n'est guère étonnant de constater que c'est au moment même où musique et poésie semblent vivre une nouvelle alliance (en France dans les années 1630) que la notion de je-ne-sais-quoi apparaît dans la poésie. Ce domaine de la démesure de l'inspiration, de ce souffle, de ce « *spiritus* » (qu'avait déjà souligné Ficin⁵⁵) qui emplit le sang, mais aussi le monde et qui pourra donc relever aussi bien de la menace des dérèglements passionnels que de celle de la démesure de la nature, ce domaine deviendra bientôt celui du sublime⁵⁶.

Écartelé entre les leçons de l'humanisme et la soif de découvertes, Mersenne ne fait qu'ébaucher la mise en place des conditions d'un discours sur le plaisir musical. Fidèle presque nostalgique des expériences de l'Académie de Baïf, il ne peut abandonner le rythme pour le reléguer dans les paramètres secondaires de l'écriture et donc dans les sources moindres du plaisir ; expérimentateur acharné, il entr'aperçoit dans la vibration l'ébauche de la génération harmonique, fondement de l'harmonie tonale et fontaine de plaisir.

⁵⁵ Brenno BOCCADORO, « Éléments de grammaire mélancolique ».

⁵⁶ Baldine SAINT GIRONS, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.